

LUKÁCS GYÖRGY:

Német realisták

Szépirodalmi Könyvkiadó. 1955.

Goethe és kora c. művében, amely a *Német realisták* előzménye, Lukács György felveti a kérdést: miért érdekes Magyarországon a német irodalomtörténet tanulmányozása és mindenekelőtt azt a megdöbbentő párhuzamosságot emeli ki, amely a két nemzet fejlődésében megmutatkozik.

Ez a „megdöbbentő párhuzamosság” részben arra a korra is érvényes, amelyet Lukács György a *Német realisták*ban tárgyal. Részben csupán, hiszen a döntő fordulópont mindkét ország irodalmában, az 1848-as esztendő, a német forradalom buklatója és a magyar fejlődés csúcspontja volt, következésképpen a polgári forradalom elsikkadásába való belenyugvás egészen másképp jelentkezik ott, mint itt. Maga az a tény azonban, hogy a polgári forradalom elsikkad, számos azonos kérdést vet fel és hogy mást ne említsünk, a „rezignáció” itt sokat tárgyalt problémája a századvégi magyar irodalom nem egy alakjánál merül fel. (Arany, Jókai...) Ezt a párhuzamosságot a XX. század irodalmában is meg kell látni, mégpedig most már nem a polgári, hanem a proletárforradalom elvetélése a kapocs. Mindkét országban egy vesztes háború minden szörnyű következménye súlyosbítja az eddigi mizériát, — és még abban is megegyeznek, hogy ezt a háborúvesztést mitizálja minden baj egyedüli forrásává a reakció. Abban is megegyeznek a két ország sorsa, hogy a proletárforradalomnak Oroszország után leghatalmasabb lendületét produkálja, hogy aztán a legszörnyűbb faszizmussal törjék le (azzal a döntő különbséggel, hogy a magyar nép zöme a faszizmusnak nem megtévesztett végrehajtója, hanem áldozata volt). Még mai helyzetünkben is akad némi azonosság: a faszizmussal egyik ország sem tudott önmaga végezni, s ezen túl a szocialista építés terén mutatkozó káros jelenségek, bizonyos fajta túlbuzga-

lom is hasonló jellegű (és talán hasonló eredetű...), aminthogy nem lehet véletlen, hogy az 1953-as berlini eseményekre Magyarországon reagáltak a legélénkebben.

Természetesen mindez egyáltalán nem jelenti, hogy a két irodalom összehasonlítása első szempillanásra feltűnő azonosságokat mutatna. Az igazi művészet mindig mélyen nemzeti, ami annyit jelent, hogy egészen konkrétan a nemzet problémáira felel. A gépies átvétel itt csak a legsilányabb színvonalat jelentheti. Mégsem kockáztatunk sokat, ha ennek a munkának egyik jelentőségét abban látjuk, hogy egy hozzánk földrajzilag-történelmileg közeleső nép irodalmának tükrével igen sok termékeny összehasonlításra ad módot, igen sok hasznos gondolatot ébreszt saját művészi problémáinkkal kapcsolatban is.

A másik szempont már általánosabb: a marxista esztétika, de szinte úgy is mondhatnánk, az esztétika *mint tudomány* még naponta küzd az elismerésért. Különösen nehéz ez a küzdelem olyan évek után, amikor sokszor marxista esztétikának hitték gépies sémáknak átmásolt idealista alapelvekre való építését, amely az elmúlt idők esztétikájától csupán abban különbözött, hogy jóval unalmasabb és kevésbé eredeti. Kétségtelen, hogy a marxizmusnak ezen a téren is komoly harcot kell vívnia igazi elismertetéséért és ebben a harcban egyedüli bizonyítékok a marxista módszer segítségével elért eredmények lehetnek.

A marxista esztétika eddigi eredményeire általában világszerte az volt a jellemző, hogy ezeket egy-egy író, egy-egy problémakör, legjobb esetben egy-egy kor kutatásában érték el. Az a tény, hogy a *Német realisták*, a *Goethe és kora* szerves folytatásaként vele együtt körülbelül 200 év német irodalmának legjelentősebb alkotásait öleli át (a kihagyások most itt

a földdel való állandó érintkezésben gyökeredzik. Ez a föld nem mindig olyan tiszta, mint a Nyevszkij Proszpekt frissen tisztított járdája. Az író megteheti és kötelessége is megtenni, hogy gondolatban és alkotásban tülemelkedjék kiindulási pontjának osztálytalaján, de ha attól a talajtól teljesen elszakad éppen az ő specifikus írói erejét veszti el. (i. m. 209.)

Így hat termékenyítőleg például a Napóleon-ellenes, céljaiban, történelmi értékében, eléggé bonyolult háború Kleist írói fejlődésére. Így állapítja meg Lukács György Thomas Mannról, hogy az I. világháború idejében elkövetett tévedései... „nem szubjektív-személyes természetűek voltak, hanem éppen a németéssel való mély kapcsolatából fakadtak”. (beleértve a németiség fogalmába lényegének a többévszázados nyomorúság alatt végbement eltorzulását is (i. m. 259.)

Merész és első pillantásra meghökkentő gondolat ez, amit azonban magyar példák is igazolnak. Vajon nem ebben rejlik-e a népi írók fölényének titka, egyes náluk tisztábban látó polgári írók felett? A „nagy nemzeti problémához” természetesen tisztán elméleti síkon is el lehet jutni, de ez csak politikus vagy filozófus számára elegetendő, az író mindenhez csak konkrét jelenségek közvetítésén keresztül juthat, idáig minden más csupán kiagyalt konstrukciókhoz vezethet.

A nemzeti jellegnek ez a hangsúlyozása így a lehető legmesszebb esik minden nemzetieskedéstől. Nem a „németiség” vagy „magyarság” misztifikált eszményéből, hanem bizonyos osztályoknak konkrét történelmi kérdésekre adott, az egész nemzetre ható válaszából nő ki. Ugyanilyen távol áll a szűk provincializmustól is. Heineről szólva megjegyzi, hogy „...éppen ironikus szubjektivitása, melyet reakciós kritikái mint „nem német” jelenséget ostromoznak, avatja a *XIX. század legnémetebb költőjévé*” (id. mű 107.). A német jelenségeket szüntelenül az európai kultúra részeként vizsgálja, nemegyszer tartván oda mércéként hasonló vagy éppen ellenkezőleg gyökeresen szembenálló angol vagy francia alkotásokat. Ilyenkor gyakran fontos világirodalmi problémák megoldásának útjára világít rá egy-egy félmondatban. Egész sor kérdés vetődik fel például Balzaccal kapcsolatban. A romantika legyőzése a Heine-cikkben, a drámaiság kérdése Keller stílusának elemzésekor, a hősköv fináncpolitikai fiziognómiájának ábrázolása pedig Raabe gyengeségeivel szembeállítva merül fel. Ugyanitt mindjárt a Don Quijote — Sancho Pansa viszonya a

tömör és mégis mély elemzését is megkapjuk, Hebbel Heródes-ét Racine Nérójához méri, az Effi Briest korlátait pedig azzal a megvilágosító képpel jellemzi, hogy az Anna Karenina és Effi Briest arányát az orosz 1917- és a német 1918-as forradalommal állítja párhuzamba. A kötet világirodalmi perspektívája természetesen nem csupán abban nyilvánul meg, hogy a német jelenségeket a világirodalmi példákkal méri vagy magyarázza, hanem abban is, hogy maga a német irodalom lényegében általános esztétikai vagy irodalomtörténeti kérdések megoldásának ugródeszkája. Olyan megállapításokra gondolok, mint a sorstragédia és a drámai véletlen szerepének elemzése a Kleist-cikkben, a klasszikus és a modern novella-típus szembeállítása Kellerrel kapcsolatban, a fantasztikum művészi igazolása, vagy a romantika olyan definíciója, amely ennek a bonyolult jelenségnek a lényegét abban látja, hogy benne az illúziók keletkezésének és pusztulásának dialektikája érvényesül.

Legnagyobb tanulság pedig az, hogy, a „realizmusról van szó”. Nem akármilyen világirodalmi keretbe, hanem a realista művészet történetének folyamatába illeszti mozaikként az egyes írók arcképsorozatát. Minden írói probléma megoldása egyúttal a realizmus egy-egy kérdésének felvetését és megválaszolását jelenti. Az esztétikai fogalmak összekeverésének gyakorlata mellett üdítően hat, ahogy realizmuson itt mindig a lényeg ábrázolását érti, a már említett kritérium szigorú szem előtt tartásával, amit seholsem hajlandó a részletek bármilyen gondos, valóságshírű leírásával feleslelni.

A sok probléma közül, amely könyvében megvitatásra kerül, emeljük ki a számunkra legaktuálisabbakat és bizonyos értelemben véve a legkényesebbeket: a dekadencia és a szocialista realizmus problémáját. Miért kényes kérdés a dekadencia? Egyszerűen azért, mert ezt a szót az elmúlt évek irodalompolitikája elkoptatta, politikai fegyvernek használta — és így bizonyos, elég széles körökben tulajdonképpen népszerűvé tette. Azáltal, hogy minden a megszokottól, a sémától csak kicsit is eltérő jelenséget „dekadensnek” bélyegeztek, elértük, hogy ez a szó hovatovább az „érdekessel” lett egyenlővé az olvasó szemében. Hadd mondjam el itt egy személyes élményemet. Értelmes, fogékony diáklányismerősemet 2–3 éve egy nap az antikváriumban találtam, amint épp a francia verskötetek közt kutatott. Megkérdeztem, mit keres és ő felcsillanó szemmel válaszolta: „valami szép dekadens

verset szeretnék". Rövid beszélgetés után kiderült, hogy Éluard-t, sőt még Aragont is idesorolja, dekadens csak annyit jelentett szótárában, hogy nem lapos, nem prózai és mer szólni a szerelemről.

Lukácsnál éppen a dekadenciának ez a hamis varázsa semmisül meg és úgy áll előttünk, mint ami lényege, amit neve is jelöl: a művészet hanyatlása, elszegényedése.

Fontos részét képezi ennek a harenak a dekadencia gyökereinek felkutatása a XIX. század íróinál. A nagyon problematikus Kleistnél már egész sor dekadens jelenséggel van dolgunk: egyrészt tematikailag: a halál és a magány hangulatának eluralkodása, másrészt túlfinomultságnak és barbarizmusnak az a nagyon veszedelmes keveréke, amely elsősorban a német dekadenciára válik majd jellemzővé, valamint a nem normálishoz, a betegeshez való vonzódás. Ez a vonzódás annál veszélyesebb, mivel az ábrázolt szenvedélyek nem normálisak voltak (A normalist természetesen itt az egészséges értelmében kell venni, mert a mindennapiság nemcsak hogy nem feltétele, hanem éppen megfojtója a művészetnek) a téma általános érvényét megsemmisíti és hatóereje szigorúan a magánélet területére korlátozódik. Itt mindjárt egy olyan jelenséget figyelhetünk meg, ami szigorú következetességgel érvényesül az irodalom történetében, azt, hogy a dekadencia nem állapot, hanem folyamat, amely általában az elfogadhatótól a mélypont felé halad. Kleist még kénytelen dekadens érzései számára külön világot konstruálni, hogy ezeknek az érzéseknek szilárd társadalmi bázist adjon. (Pl.: az amazonállam a Penthesileában.) A dekadens érzések a polgárság széles rétegeire is kiterjednek, feleslegessé válik a miliő mesterséges megteremtése, csupán meglevő miliőket kell a társadalom többi részétől mesterségesen elszigetelni. Lukács rámutat arra ugyanakkor, hogy ezek a kapitalista világ által kitermelt miliők még ezerszer jobban el vannak szigetelve, mint a fantasztikus vagy mesebeli környezetek voltak, komoly problémák eltorzulása helyett egyszerű kuriózzummal van dolgunk.

Nagyon fontos az, hogy Kleistnél éppen a dekadencia csirái azok, amelyek egy igazán jelentős nagy művészet létrejöttét akadályozzák. A különben nagyszerű drámái érzékkel megírt *Homburgi herceg* varázsát épp Kätchen alakjának beteges vonásai törlik meg, míg a Guiscard-törredék azon bukik meg, hogy Kleist magát a betegséget rajzolja ellenségnek, ami mögött Embernek és Sorsnak az összes társadalmi közvetítések átugrásával történő mitiku-

san-fetiszizált szembeállítás áll. (Ugyanezen bukik meg 150 évvel később Camus jószándékú antifasiszta darabja: *La Peste* is, ahol a fasizmus pestisnek ábrázolja és így minden igazi konkrét veszélyességét akarva-akaratlanul eltünteti.) Így válik a ragyogó tehetségű és kiváló drámai érzékkel rendelkező Kleist életműve csupán a dráma irracionalista mellékútjává.

Érdekesen vetődnek fel a dekadencia problémái a *Doktor Faust*-szal kapcsolatban. Lukács György itt azt a látszólagos ellentétet oldja fel, amely a fasizmus állítólagos dekadencia-ellenes harca és a fasiszta ideológia művészi visszatükröződésének reális dekadens tendenciája között fennáll. Rámutat arra, hogy a dekadencia elleni állítólagos harcnak és magának a dekadenciának közös gyökere van: az egyéniség modern felbomlásából fakadó szubjektívista káosz. Ahol mégis renddel és összhanggal találkozunk, annak magához a művészetéhez nincs köze, futószalagon előállított best-sellereket tud csak létrehozni. Nagyon elgondolkoztató tanulság ez, az rejlik benne, hogy valódi dekadencia-ellenes harcot nem a dekadens ismérvek kiirtásával, hanem a művészi hanyatlás okainak megszüntetésével, egy igazi művészet nevében lehet csak folytatni.

Nagy szerepet kap a Faustus-regény tárgyalásánál a már említett esztétabarbarság elemzése, valamint a dekadencia sivár emberellenességének leleplezése is.

Legérdekesebb ilyen szempontból az expresszionizmusról szóló tanulmány, amely a 30-as években egy, az expresszionizmus hívei és ellenfelei közt folyóhosszú vitát zárt le az Internationale Litteratur hasábjain.

Feltűnő az a gondosság, amivel a tanulmány az expresszionizmus konkrét történelmi és világnézeti alapjait vizsgálja és bírálja. Évekkel később, az egzisztencializmus virágzása idején Lukácsot az a vád érte, hogy ennek az irányzatnak társadalmi okait keresi, vagyis — mentegeti. Furcsa okoskodás az ilyen, amely mintha a régi francia közmondáson alapulna: „Tout comprendre c'est tout pardonner”. Nyilvánvaló, hogy egyrészt mélyen antimarxista minden olyan dekadencia-ellenes támadás, amely a bűnül fölrött jelenségeket egészen egyszerűen a művész egyéni rosszhiszeműségének tulajdonítaná, másrészt az is világos, hogy amennyiben az összes ilyen irányzatokat a „kapitalizmus védelmének” sommás jelszava alá foglaljuk, tehetetlenné válnak olyan dekadens — tehát objektíve reakciós — irányzatokkal szemben, amelyek képviselői szubjektíve jóhiszeműen akarnak harcolni éppen

a kapitalizmus ellen. Ilyen problémák merülnek fel például elég gyakran a haladó francia művészetben és ez okozta a dekadens amerikai irodalom ma már nehezen elképzelhető nagy sikerét még a háború előtti szovjet írók egyes csoportjainál is.

A konkrét elemzés annál is szükségesebb, mivel nyilvánvaló, hogy itt valami egészen mással van dolgunk, mint a fasizálódó kis és nagy burzsoázia harcosan emberellenes nézeteivel. (Más kérdés, hogy aztán egy bizonyos fokon túl találkoznak az eszmék és a minden szép értelmetlenségét hirdető expresszionizmus a maga módján egy kissé szintén „vissza-veszi a Kilencedik Szimfóniát”. Lukács meggyőzően bizonyítja, hogy a német expresszionizmus lényegében a német szociáldemokrácia talajából fakadt, még-hozzá annak kispolgári rétegét szolgálva. Ennél azonban megáll és esze ágában sincs az USzP kettészakadása után a szociáldemokrácia táborában maradt írókat mechanikusan azonosítani a párt opportunistá vezetőivel. Marx a *Louis Bonaparte Brumaire tizennyolcadikájá*-ban így jellemzi a kispolgári írók kapcsolatait osztályukkal: „Éppoly kevésbé kell azt képzelni, hogy a demokrata képviselők valamennyien szatócsok, vagy hogy ezekért lelkesednek. Műveltségük s egyéni helyzetük tekintetében annyira különbözhetnek ezektől, mint ég a földtől. Ami őket a kispolgárság képviselőjévé teszi, az az, hogy gondolkozásukban nem jutnak tovább azoknál a korlátoknál, amelyeknél a kispolgár nem jut tovább az életben, hogy ennek folytán ugyanazokra a feladatokra és megoldásokra hajtja őket az elmélet, ahová a kispolgárt az anyagi érdek s a társadalmi helyzet a gyakorlatban hajtja. Általában ez a viszonya egy osztály politikai és irodalmi képviselőinek ahhoz az osztályhoz, amelyet képviselnek.” (Marx—Engels válogatott művei I. 253. l.)

Mik ezek a korlátok, amelyekbe az expresszionisták ütköznek? Mindenekelőtt az a kényelmetlen tény, hogy lényegében nem tudják vagy nem akarják a polgári korlátokat átlépni. Igaz ugyan, hogy a kapitalista társadalom egész sor jelenségével szemben sokszor igen bátran és határozottan lépnek fel — nincs jogunk például sok expresszionista háborúellenes küzdelmének őszinteségében kételkedni —, azonban sohasem jutnak el odáig, hogy a jelenségek végső okát felkutassák. Világnézetileg úgy próbálják ezt a kérdést megkerülni, hogy szenvedélyesen támadnak mindent, ami „polgári”, ez a szó azonban számukra elsősorban morális vagy

éppen esztétikai fogalmat takar. Ebben elsősorban a francia romantikusok példáját követik, akiknél a polgárellenesség szintén a döntő harcok megkerülését segíti. A „polgári” fogalmát addig szélesítik és általánosítják, amíg, már szinte mindenre ráhúzható. Gondoljunk csak arra, hogyan lett a polgár-nyársolgár fogalomnak az ízlés és a privát erkölcs területére való beszorításából Babits bosszantóan paradox Arany—Petőfi párhuzama, ahol is Petőfi mint a békés nyársolgár prototípusa jelenik meg. Lukács felhívja a figyelmet arra a külön veszélyre, amit ebből a szempontból a német kapitalizmus elmaradottsága jelent. Ezen az alapon a polgári rend kritikája nagyon könnyen átesap a német elmaradottság mindennél siralmasabb dicshimnuszába és Németország nyugati riválisainak a fejlettebb és tegyük hozzá: demokratikusabb nyugati rendszereknek „polgárivá” bélyegzésébe. Hogy ez az út hova vezet, arra mindnyájan emlékszünk: a német imperializmusnak a „judeo-plutokrata bolsevizmus” képtelenül ostoba és demagóg jelszavával való védelméhez. A polgárság misztifikálása s ködös általánossággá való átstilizálása áll az összes eszmék ilyen absztrahálása mögött, ami még a jóakarátú expresszionistákra is jellemző. Így vetik el nemcsak a háborút „általában” (ami az adott helyzetben, ahol csak egy konkrét háborúról volt szó, nem is volt olyan végzetes hiba), hanem az erőszakot „általában” is, ami mindennapi nyelvre lefordítva a proletárforradalom megtagadását jelenti.

Lukács kiemeli, hogy ez az ideológia olyan korban született, amikor politikai és világnézeti kérdések azelőtt nem ismert élességgel vetődtek fel, és a művészeknek éppen az új irányokhoz vonzódo csoportja volt az, amelyik tudatosan nem is akart ezek elől a kérdések elől kitérni. Paradox módon éppen ezért volt sokkal, de sokkal lazább a kapcsolata a munkásmozgalommal, mint annak az irányzatnak, amelyet bizonyos szempontból ősenek tekinthetett: a naturalizmusnak. A naturalizmus idejében a munkásmozgalom még csak egy tényező a sok közül, amelyet mint a valóság érdekes színfoltját még be lehet vonni az irodalomba, és ha homályosan érezték is, hogy a jövő az övé, ez egy távoli jövő volt, ami nem sokat zavarta az írókat, nem kényszerítette őket saját polgári létüket is fenyegető közvetlen állásfoglalásra. A naturalizmus éppen ezért még megengedhette magának, hogy a világot bizonyos rendszerbe foglalva ábrázolja, ha meg maradt is a felületi jelenségek rendszerezésénél, maguk a jelenségek és ezzel

együtt a reális konfliktusok ténye mégiscsak szerepeltek alkotásaikban és az egységnek bizonyos látszatát engedélyezték. Az expresszionisták számára a világ már kaosszá változott, és amíg világnézetük határán belül maradnak, csak mint károszt tudják ábrázolni. Az ő szemükben elhalványul már a részletek, jelenségek fontossága, a lényegét kívánják megragadni, a jelenségek vizsgálata nélkül azonban természetesen csupán önkényes, szubjektív megállapításokhoz juthatnak. Bírálják az összes előttük levő irányokat, mint nem-objektíveket, a valóságban azonban még az impresszionizmus is objektívebb náluk, mert abban legalább az objektív külvilág hatására keletkezett szubjektív hangulatok ábrázolódnak, míg az expresszionizmusban lényegében a művész szubjektuma önmagát állítja a középpontba és minden más figura csupán ennek a középpontban álló szubjektumnak illusztrálására, kiemelésére jön létre. Ugyanakkor az expresszionizmusnak az az igénye, hogy mindent egy bizonyos tudatosság fokára emeljen, hogy a világot ne egyszerűen hangulatnak érezze, kényszeríti egyrészt, hogy élvezhető hangulatok helyett a hangulatok ideológiai alapját fejtsse ki, amiből, mint Lukács egy Hasenclever-tragédia egy részletével frappánsan bemutatja, laposágok és gyerekes ostobaságok tűnnek ki, másrészt azután sóvárog, hogy a világot a maga egészében, lényegében ragadja meg és — elődeivel ellentétben — nem elégszik meg a részletek finom bemutatásával, hanem totalitásra tör. Miután azonban mindezt egy olyan filozófiai alapon állva próbálja megvalósítani, amely magát a kauzalitás törvényét is kétségbe vonja, el kell hanyagoljon minden reális összefüggést, vagyis az igazi művészi totalitáshoz vezető egyetlen utat zárja el önmaga előtt. Ezt a hiányzó totalitást próbálja aztán különböző formai újításokkal pótolni. Ez a gyökere például az asszociációk egymás mellé helyezésének, mint művészi módszernek, a képek és hasonlatok valóságos orgiájának, amellyel különösen a háborúban és a forradalmak idején találkozunk. Lukács rámutat, hogy amint a külvilágban egy bizonyos nyugalmi állapot áll be, ugyanez az értelmiség teljesen elveti az események által rákényszerített nyelvtornákat, amelyekkel a szükségesnek vélt forradalmi dinamizmust próbálták volna pótolni, és az „új dologság” menekül.

Az expresszionizmus viszonylag rövid életű tünemény, egy meghatározott korhoz van kötve, a kialakulatlan forrongások időszakához, amikor még csak annyi

bizonyos az értelmiség előtt, hogy a régi módon nem lehet tovább a világot fenntartani. Átmeneti állapot ez és egy bizonyos idő múltán ebben az állapotban senki sem tud már megmaradni. Összes ellentmondásai ebből az átmeneti jellegből fakadnak és utána már sokkal egyértelműbb, világosabb utat követnek a volt expresszionisták. Nem véletlen az, hogy a saját jogosultságba vetett hittől megfosztott és így halálba dermedtett expresszionizmus hulláját a fasizmus próbálta életre galvanizálni. Az előbbi fejtegetések is éppen elég olyan jelenséget tárnak fel, ami arra mutat, hogy a fasizmus — amely olyan dekadens irányzatot, mint a naturalizmus teljesen elvetett — az expresszionizmusban jócskán talált kedvére valót. Ugyanakkor az expresszionizmusból másfele is vezetett kiút, azok számára, akik a formai újítást nem az újtól való menekülésnek szánták. Igen érdekes ebből a szempontból Becher példája, de még sokat idézhetnénk, akiknél ez az átmeneti jelenség valóban csak átmenet volt — a realizmus új formája, a szocialista realizmus felé.

Ez az indulás kettős feladatot ró a művészre. Egyrészt le kell számoljon saját művészi múltjában minden dekadens jelenséggel, másrészt fel kell ismerje, melyek azok az új élettények és jelenségek, amelyeket torz módon ugyan, de mégiscsak megpróbált földolgozni az expresszionizmus, és ezeket a megoldásokat megpróbálja magasabb fokon, ellentmondásaiktól megtisztítva a realista művészi eszközök közé beolvasztani. Kissé ahhoz a folyamathoz hasonló játszódik le itt, mint a romantika tobzódása után jövő nagy realistáknál, Balzacnál, Heinénél, akik valóban realista alkotásaikban mindent át tudtak venni, ami a romantikában valóban az új kor követelményeinek felelt meg. Kétségtelen, hogy teljesen a régi klasszikus realisták eszközeivel nem lehetne a mi korunkat adekvátnan ábrázolni. A kérdés csak az, hogy mindazt a bonyolultságot, érzelmek és kapcsolatok eltorzulását, amit korunk produkált, a lényegre visszavezetve mutatjuk-e meg és hogyan használjuk fel a valóság ábrázolásának új eszközeit: mindenek fölé emelkedő eltűzött öncélnak, vagy pedig mozzanatként építjük be a realista ábrázolásmódba, ahogy például Thomas Mann teszi. Így használja fel Becher is a modern művészet szubjektívizálódását, azonban kizárólag annyiban, amennyiben a szubjektív mozzanatok a hős társadalmi-erkölcsi fejlődését előre-hajtják vagy gátolják. Felhasználja az alak különböző nézőpontból való megvilá-

gítását is, azonban nála ez nem vezet ahhoz, mint ez a dekadenseknél történik, hogy ugyanis az alak végeredményben teljesen cseppfolyóssá váljon és a sok egymásnak ellentmondó, az író szemében egyforma érvénnyel bíró kép, amit a hősről különböző emberek alkotnak, kétségesse tegye a meghatározható személyiség létezését. A különböző képek itt ugyanazt az eleven, nagyönis meghatározható figurát segítenek jobban, sokoldalúbban, plasztikusabban ábrázolni.

Felvetődik a kérdés, miért éppen Becher az (és általában a hozzá hasonló), aki az expresszionizmus útvesztőjéből a legmesszebbre jut? Ezt a problémát tárgyalva Lukács arra figyelmeztet, hogy Bechernél az expresszionizmus is szélsőségesebben, túlzóbban, tehát őszintébben jelentkezik, mint sok más útítársánál. „Éppen, mert útkeresése igazabb volt, éppen, mert számára az expresszionizmus nem egy állandó individualista életmagatartás, hivatásos stilisztikai kísérletezgetésének tetszőleges, artisztikus szakasza volt, hanem egy, az egész polgári kultúrától megszabadulni akaró, és egy — számára akkor még alig ismert — szocializmus felé törekvő becsületes intellektuel első szenvedélyes és ugyanakkor botorkáló lépése.” (id. mű 400) A másik döntő momentum a forradalmi apály választóvize volt. Míg legtöbb társa újjongva dobta el a forradalmi helyzet által művészetére kényszerített túlfeszültség hangulatát és az „új dologiság” divatját közönyt és cinizmust reprezentált számára, Bechernek ez a „dologiság” a kedvezőtlen valóság fogcsikorgató tudomáslétele volt, keserves tisztítófűz, amelyben minden szép frázistól és csillogó álmegoldástól megszabadult s egyúttal új akadály, amelyet egy gazdagabb, emberibb művészet nevében legyőzve, a szocialista realizmus-hoz jutott.

Az utóbbi hónapokban ezt a fogalmat is rengeteg támadás érte. Kolozsvári Grandpierre Emil egy különben szellemes hangú cikkben „politikai növénynek” nevezi, amelyet véleménye szerint úgy erőltettek az irodalomra, akár a gyapottermesztést az erre alkalmatlan magyar talajra, de még ennél a hasonlatnál is továbbmegy, amikor az állítja, hogy tulajdonképpen nincs is külön szocialista realizmus. Nos, hogy a hasonlatnál maradjunk, ez olyan, mintha valaki a magyar gyapot minőségének, rentabilitásának bírálata helyett azt jelentené ki, hogy nincs is gyapot Magyarországon. Ha a „szocialista” szót itt nem jutalmazandó érdemnek, hanem tényeken alapuló meg-

különböztetésnek vesszük, akkor örülnék lenné letagadni azt a tényt, hogy korunk éppúgy létrehozta a neki megfelelő realista művészetet, mint az előtte levő századok, méghozzá a gyökeres történelmi-társadalmi változásoknak ezen a téren is minőségi ugrás lett a következménye. A szocialista realizmusnak mint művészi módszernek az értéke felől természetesen lehet és érdemes vitatkozni, egy ilyen új irány léte vagy nem léte azonban szembeszökő tény.

Mik a szocialista realizmusnak a megkülönböztető jelei? Mindenekelőtt ez az első olyan művészeti irány, amely nagyfokú tudatosságot, világnézeti tisztázottságot követel az alkotótól. Döntő befolyással a műre elsősorban a *perspektíva* tudatossága hat. Már az elvont perspektíva, a szocializmusba mint az emberiség egyszer elkövetkező, jobb korszakába vetett hit is képes arra, hogy a dekadencián nagy művészi győzelmet arasson, amint ezt a Thomas Mann-tanulmányok kimutatják, a szocialista forradalom törvényszerűségeinek felismerése pedig egy mű etikájára, pszichológiájára és hangvételére egyaránt rányomja a bélyegét. Helyes művészi módszerek elfogadása önmagában még egyáltalán nem biztosítja a sikert, kétségtelen azonban, hogy bizonyos feladatok csupán a szocialista realizmus tud megoldani. Így például az ún. „átmeneti alakok” rajzát. Minden elkoptatottsága ellenére a „pozitív hős” létrejötte is több irodalmi babonánál. Nyilvánvaló, hogy egy, a teljes emberi életért harcoló, mozgalom, amely az elembertelenítő rendszernek nem csupán jelenségei, hanem lényege ellen is küzd, alkothat ilyen hősokeket és nem kénytelen számukra a haladó társadalom „gyilkos vagy áldozat”-jellegű végzetes alternatíváját fölvetni. Minden illúzió elleni harca pedig — amennyiben ez a harc következetes, ami sajnos nem mindig állítható — megvédi ezeket a hősokeket az elvont „tökéletesség” csokoládékatonaszerű giccsetől. A valóság objektivitásának, a tömegélet szerepének elismerése visszaadja a művésznek a „modern” irányokba elkótyavetyélt epikai objektivitást: még akkor sem teng túl a szubjektum, ha félig vagy egészen önéletrajzot írnak (mint szélső példát lásd Makarencót). Minden új azonban magába rejtja a saját ellentmondásait. A szocialista realizmusnak súlyos buktatói vannak, amelyek éppen az irány viszonylagos fiatalága folytán szinte végzetessé válhatnak. Lukács könyörtelen tárgyilagossággal állapítja meg; „A jelenkori irodalom sajnálatos hajlamot mutat olyan irányban, hogy a

társadalmi és eszmei előrejutás egy némely írónál művészi hátráléppéssel járjon" (id. mű 352). Paradoxonnak látszik, de ha meggondoljuk, nincs benne semmi meglepő. Új világnézet, ha komolyan vesszük és nem játéknak; új utak keresésére hajt és világos, hogy az új úton könnyebben el lehet tévedni. Egyet azonban nagyon világosan megmutatnak ezek az elemzések, azt ugyanis, hogy minden alkalommal, amikor az új tartalom gátolni látszik a formábaöntést, *meg nem emésztett* tartalommal állunk szemben. Így gátolja például Bechernél (és még sok német költőnél ezekben az években) művészete kiteljesedését a szektáriánus politika. Mit jelent a művészi szektarianizmus? Ugyanazt, amit a politikai: meglepszem a kevesek véleményével, akik velem százszázalékig egyetértenek, nincs szükségem olyan érvekre, ill. művészi megoldásokra, amelyek a távolállót is elgondolkoztatják. „Innen származik egyhangúsága, feszültségmentessége, szűk volta, ezért pufog szubjektíve becsületes pátosza, szubjektíve szenvedélyes harcokzsége objektíve a semmibe" (id. mű 411).

Hasonló forrásból fakad a munkásmozgalom aszkétikus eltorzulásának megfelelő művészi aszkézis, ami a művész számára öncsonkítással ér fel. Az expresszionizmus szó-cirádáitól, szó-zuhatagaitól megcsömörlött Becher is elfordul eleinte minden szépségtől, mert csupán a burzsoázia hazug ideálját látja benne a „szépséget, mely növeli a kint..." Lukács György leleplezi ennek a látszólag forradalmi-puritán magatartásnak teljes csődjét, amikor kimutatja, hogy szépség és igazság, művészet és élet ilyen szembeállítás a polgári dekadencia kedves hittétele volt. Lukács évtizedes harcának a szocialista realizmusért nem kis része az a küzdelem, amit a dekadencia hibáinak ellenkező előjellel történő átvétele ellen folytat. A szocialista realizmus diszkreditálásának egyik forrása éppen az volt, hogy kritikánk elsősorban a klasszikus vagy kritikai realizmustól való különbözését hangsúlyozta, sőt követelte, holott korunk művészetére éppen realizmus és dekadencia szüntelen harca jellemző. Ebben a harcban a realizmus minden formája szövetségesnek tekinthető, annál is inkább, mert ma a kritikai realizmus is csupán az uralkodó polgári ideológiákkal való szembeállásból születet. A kritikai realizmus minden eredménye hasznos örökség (még hozzá eleven, tehát minden másnál használhatóbb örökség) a szocialista realizmus fejlődése számára. Nem tekinthető tehát sem véletlennek, sem pedig egyéni ízlés kérdésének, ha a XX. század német

irodalmának tárgyalásánál olyan hatalmas rész jut Thomas Mann műveinek. A formalizmus formalista kritikája tüstént esődött mond azelőtt az elegáns könnyedség előtt, ahogyan Thomas Mann a dekadencia megszokott és már-már kanonizált formáit leheletfinom iróniával éppen ellenkező célok szolgálatába állítja. Így válik nála a mindenütt másutt cselekmény-bontó többidejűség a totális összefüggés ábrázolásának – tehát a realista ábrázolásnak eszkövé, így nem lesznek árnyékhősök a dekadens regények szereplőihöz hasonló alakjai, mert Mannál dekadens életérzés, perspektívatlanság és szubjektívizálódás csupán a megformálás tárgya, nem pedig annak alapelve. Első látásra senki sem távolodott el jobban a Balzac-féle társadalmelemző realizmustól, hiszen a legtöbb dekadencia felé hajló író ragaszkodik azért bizonyos korunkbeli környezethez, színhelyhez, figurákhoz, míg Mann egyre szívesebben csapong a legfantasztikusabb tájakon: a Biblia országaiban és sohasem létezett Indiákon. Mégis: ezek a mesetájak, fantasztikus környezetben élő fantasztikus sorsú törpék és istenek éppen úgy egy adott társadalom döntő életproblémáit fejezik ki realista hűséggel, mint Balzac lemérhetően valóságos környezetben játszódó regényei és a korra jellemző, tipikus helyzetek és érzelmek ábrázolásában talán ő áll hozzá legközelebb.

Nem kell elevenebb példa Thomas Mannál arra, hogy a dekadencia hazug varázsát ál-újszerűségét leleplezze. Mann rendkívüli gazdagságú művészi világa mellett szürkév és halálosan unalmassá törpül minden állítólagos „modernizmus". Mann művészetének mélyenjáró és árnyalatokig menő elemzésével Lukács György új bizonyítékát nyújtotta annak, hogy a marxista kritika számára a realizmus számmonkérése nem a művészet szűrkítését, elszegényítését, hanem éppen ellenkezőleg, rendkívüli gazdagodását jelenti. A XIX. század óta elveszett kincseket: a mese érdekességét, a jellemek egységét, a hősök szellemi arculatának világnézeti problémáinak ábrázolását, egyszóval az élet teljességét kívánja visszaszerezni. Korunk realista művészenek hitvallása hadd legyen az az elszánt kihívás, amit Becher egyik, a műben idézett verse vág az emberellenes ideológusok szemébe:

„Egy hangot sem adok át nektek önként, egyetlen színt sem fogok átengedni".

Pár szót még a fordításról. A kötet eredetileg német nyelven íródott. A fordí-

tás ezúttal kollektív munka eredménye; a fiatal fordítók nagy előnnyel indulnak: jól ismerik a szerző stílusát, gondolatmenetét, s mivel maguk is foglalkoznak esztétikával, nem hibázzák el a szakkifeje-

zéseket. Eörsi István Becher-cikk fordításának még az az előnye is megvan, hogy a versidézetekeket a költő tollával tudja visszaadni.

Mészáros Vilma

Mentovich Ferenc és Sámi László válogatott írásai

MENTOVICH FERENC

Művelt Nép Könyvkiadó, a román Állami Tudományos Könyvkiadó gondozásában
Tanulmány és válogatás, szerző feltüntetése nélkül

SÁMI LÁSZLÓ

Akadémiai Könyvkiadó Budapest; a szemelvényeket összeállította és a tanulmányt
írta Hajós József és Darabán József

Az erdélyi magyar filozófiatörténet kutatók a legutóbbi években igen sokat foglalkoztak filozófiai és ideológiai örökségünk kibányászásával. Valóban, filozófiai örökségünk után szinte bányászni kell. Máskor is, de főleg az 1848 után és a kiegyezést követő időben alig van olyan kimagasló alak, aki jelezhetné az utat. A — valljuk be — közepes színvonalú írások — legtöbbször már megjelenésükkor sem korszerű tömegén kell átdolgoznia magát a kutatónak, hogyha ideológiai életünknek nem is fejlődését, de legalább alakulását akarja szemmel követni.

E munkának a tetszetősebb és könnyebb része készült mindeztől Magyarországon. Megjelent nálunk a Vasvári- és legutóbb a Martinovics-válogatás, Bessenyei egy és más írása s egy-egy tanulmány foglalkozott velük. Az Erdélyben megjelent Sámi- és Mentovich-válogatás sokkal nehezebb és kevésbé hálás feladatot jelent a kutatás számára.

Mentovichesal az erdélyi tanulmány előtt mindössze két igen jelentéktelen dolgot foglalkozott és ezek is leginkább költészetét méltatták. Ilyenformán tehát a közelébe sem jutottak a fő problémának, annak, hogy értékeljék Mentovich harcát a korabeli Brassai-Greguss-féle idealizmus ellen. Sámival némileg más a helyzet. Ő történetfilozófusnak alig nevezhető. Írásai publicisztikai és ismeretterjesztő jellegűek és ilyenformán nem nagy csoda, hogy elmerült a könyvtárak polcain. Mégis mindkét tanulmányra, tehát a Sámitanulmányra is szükség volt, mert egy sor, részben még megoldatlan magyar ideológiatörténeti problémára vetettek világot.

Mindenekelőtt el kell gondolkoznunk azon, hogy az általános filozófiatörténeti

szempontokon túl más szempontokra is szükség van egy olyan ország filozófiatörténetének vizsgálatához, mint Magyarország; a filozófia fő irányzatainak ugyanis világos a fejlődésvonala a francia, német, angol, orosz filozófia esetében, tehát a fejlődés fő vonala tekintetében. De vajon mi a helyzet a fő vonaltól távol eső országokkal? Vajon hogyan ítéljük meg azon országok filozófiai próbálgatásait, amelyek társadalmi és ideológiai tekintetben nem a fejlődés fő vonalát járták be, hanem mellékutakra kényszerültek, vagy egy-egy időre zsákutcába jutottak. Világos, hogy az ilyen országokban egy-egy filozófiai kérdésnek egészen más az aspektusa, mint a fő vonalban. Világos az is, hogy az ilyen országok esetében meg kell találnunk a külön mértéket ahhoz, hogy lemérjük, mi képvisel haladó és mi reakciós gondolatot egy-egy korszakban s szembe kell néznünk azzal a ténnyel is, hogy ez a haladó gondolat is csak nagyon relatíve haladó. S megbecsülni a relatíve haladót nem úgy kell, hogy szépítjük relatív voltát, hanem úgy, hogy konkrétan felmérjük a küzdőteret és megkeressük azokat a kanyargós ösvényeket, amelyek a haladást a fő vonalához viszik.

A Mentovich-tanulmányon és válogatáson, de talán még inkább a Sámi Lászlóról szólón ebből a szempontból érezhető némi elvi bizonytalanság. Mindkét esetben látják a tanulmány írói, hogy nem lehet meglégedni azzal: ki volt a vizsgált gondolkodó mestere, kinek a hatása alatt dolgozott és nem lehet ráhúzni a magyar tanítványra külföldi mestere értékelését. Igen helyesen állapítják meg például Mentovichesal kapcsolatban, hogy Mentovich ugyan mechanikus materialista volt és Vogtot vallotta mesterének, de a mecha-